

<論文>万葉初の抒情歌人：額田王

著者	福谷 恵
雑誌名	日本文学誌要
巻	44
ページ	92-109
発行年	1991-03-20
URL	http://hdl.handle.net/10114/00019633

万葉初の抒情歌人——額田王——

福 谷 恵

一、額田王が生きた時代

額田王の出生については、未だ決定的なものはない。従来の研究を総合して考えてみても、上限は六二〇年前から下限は六四〇年頃までと見解は様々である。ただ、彼女の残した歌から判断して、作歌活動は、斉明、天智両天皇時に最も活発であったと思われる。万葉集は、歌風を概観する場合、だいたい四期に分けるのが普通であるが、^{注①}彼女の活躍した斉明、天智朝は、初期万葉（第一期万葉）といわれる、舒明朝（六二九～六四一）から、壬申の乱（六七二）までの四十年余りにあてはまる。古代史の中でも、この四十年というのは、特に波瀾に富んだ時代であった。皇極四年（六四五）六月、中大兄皇子と中臣鎌足による蘇我氏誅滅のクーデターに始まり、同年九月の古人大兄皇子の謀叛事件や四年後の蘇我山田麻呂の事件、さらには、斉明四年（六五八）の有間皇子の悲劇から期末の（六七二）壬申の乱と数々の血なまぐさい事件があいついだ。一方その

間、大化の改新という大改革が行われ、中央集権制が強化されて古代国家の基礎が固められた。また、斉明七年（六六一）の新羅征討船団の西征や天智二年（六六三）の白村江の敗戦、同六年の近江遷移など、対外的にも多事多難な時代であった。額田王の歌を詠み解くにあたり、彼女がこの激動の古代史を生きたということは無視できないことである。数々の事件を目のあたりにしてきた王の人生体験が、歌を解く重要な鍵の一つであることはいうまでもないだろう。

さて、次に初期万葉（第一期万葉）の歌の特徴について述べる。まず、文字との関連で考えてみると、この時代は、口誦の時代、あるいは^{注②}「前記載」の歌の時代と見なされる。このことの説明にあたり、少し万葉以前の歌について触れておきたい。万葉以前の歌は、おもに歌垣におけるかけあいや、集団の儀礼の場での共通の願望や意志を表現するものであったと思われる。個人的な抒情の世界からは遠く、まだ集団から個人が疎外される前の、いわば太古にま

でつながる口誦のうた、の世界であった。万葉集とは、そうした口誦のレベルの歌と密接なかわりを持ちつつ、あらたに文字を介して不特定多数の人々に読まれる文学としての変換の時期の作品である。口誦から記載へと転換する、まさに過渡期の文学作品である。

そして、第一期万葉とは、記載へと移る一手前、つまり、徐々に口誦の性格とは異なるものを含み込んでいきつつ、まだ、完全な意味で口誦の意識を脱していない時期といえる。この複雑な時期の歌の特徴を簡単に言ってしまうえば、集団性、意欲性、呪的性格、自然と人間との密接なつながりなどがあげられる。そしてまた、もう一つの重要な特徴としては歌謡から抒情詩への過渡期であったことがあげられる。歌謡とは、みんなに成りかわったみんなの心を歌うものである。特定の人、個人の抒情を歌わず、人々の共通感情を歌ったものである。第一期万葉は、今までの歌謡的性格、集団の魂を歌うことと、集団とまぎれることのない自分の気持ちをも歌うことが混じり合いながら、徐々に後者へと変換していく重要な時期なのである。つまり、歌謡からはじめて狭義の和歌が派生した時期であった。

額田王の歌は、これまで述べてきた第一期万葉の特徴をすべて内包したものである。次章では、そのことの説明とともに、彼女の歌風について述べてみたい。

二、額田王の歌風

万葉集の題詞によって、額田王の作とされているものは、長歌三首、短歌九首（他に重出歌一首）の計十二首である。

これらの歌を、歌の性質と作家年代を考慮しながら検討してみた。

(一) 代作性

卷一の雑歌に載せられた七首のうち、七、八、十七、十八は作者異伝を左注にもち、また九は、万葉集中第一の難訓歌として未だ定訓をみない。まず、額田王の最も早い時期の作とみられている七番歌の題詞と左注は次のとおりである。

明日香川原宮御宇天皇代

額田王歌 未詳

秋の野の み草刈り葺き 宿れりし

宇治の都の仮廬し 念ほゆ

(卷一七)

右、山上憶良大夫の類聚歌林を検ふるに日く、一書に戊申の年比良の宮に幸すときの大御歌といへり。ただし、紀に日く、五年春正月己卯の朔の辛巳、天皇、紀の温湯より至ります。三月戊寅の朔、天皇吉野の宮に幸して肆宴す。庚辰の日、天皇近江の平の浦に幸すといへり。

この歌の製作年代については、およそ三つの説に分かれる。

題詞による「川原宮」にひかれ、皇極時代とする説と、左注の山上憶良の類聚歌林により戊申の年（六四八）の比良の宮行幸の時の歌（孝徳朝）とする説、また、左注の斉明五年（六五九）三月、庚辰の日、比良の宮の行幸の作とする説である。それぞれの見解は、

題詞と左注のいずれを採るかの違いであるがそれぞれに成立する可

能性をもち、判断しかねるものである。

また、この歌は作者についても異伝があり皇極天皇とする説と、^{注⑥}

額田王とする説がある。^{注⑦}前者は、左注の類聚歌林を正伝とみなす考えて、後者は、題詞のほうが実作者を伝え、左注は形式上の作者を伝えるものと解し、額田王に、代弁的歌人の性格を認める考えである。さらに、また、この代弁的歌人を伊藤博氏は「御言持歌人」、^{注⑧}

中西進氏は「詞人」^{注⑨}と名づけている。確かに、両氏の説でいくと、一方で皇極御製、一方で額田王作という異伝が生じたのも納得できる。作歌年代における諸説については、それぞれ成立する可能性をもち、決定しかねるのであるが、作者の問題については、私は両氏の説をとり、代弁的性格で額田王が詠んだという立場にたって論を進めたいと思う。

さて、この七番歌は、回想の情を歌った美しい歌である。歌の意は、秋の野のみ草を刈り取って屋根を葺き、旅宿りをした、あの宇治の宮の仮廬が懐かしく思われるよ、といったところであろうか。カ行音の多用が、清く澄みきった感じを与え、非常にすがすがしい。懐かしい過去の思い出が、一瞬のうちにふっと蘇って何とも甘美な思いを抱いてしまう。確かにこの歌は、行幸という公の場の代作歌であったのだろう。しかし、ただ単に代作という形式的なものでは終わらない、額田王独自の個人的作風が感じられはしないだろうか。天皇代作という形で、額田王個人の姿は天皇の陰に隠れるものであろうか。この歌からは天皇代作歌という問題だけでは片づけられない歌の質の高さ、詩性が感じられると私は思う。この歌に歌われた仮廬は、実際には粗末でみすばらしく、およそ甘美なるもの

とは程遠かったに違いない。しかし、追憶のシーンの中の仮廬は、あくまで甘美で美しい。伊藤博氏はこの歌を「眼前の事象をみたままにうたうことを得意とした古代和歌の流れの中にあって、過ぎし日々への追憶をはじめて歌の世界にもちこんだ無類の新しさをもつ抒情歌」^{注⑩}といった。また、青木生子氏は「記紀歌謡の回想形式が、なまなましい恋の匂いを発散させる民謡風なものに対し、回想そのものにすべてを純粹昇華させている、いわば抒情詩発生のすがたを明示させるような作風である」^{注⑪}と評した。この歌には、追憶という新しい形で、独自の抒情の世界を歌った額田王個人の姿がくつきりとあらわれていると、私は思う。

さて、次に九番歌について述べる。

幸ニ于紀温泉ニ之時、額田王作歌

莫置圓隣之大相七兄爪謁氣 わが背子が

い立たせりけむ いつ檀が本

(卷一九)

万葉集中一の難訓歌として古来から有名な歌である。上の二句とみられている「莫置圓隣之大相七兄爪謁氣」は、『仙覚抄』以来、三十数種にわたる訓み方があり、未だ定訓を得ていない。残りの訓はあまり問題がないにしても、これだけで歌の意を解するのは不可能であろう。『日本書紀』には、斉明四年（六五八）に、紀の温泉への行幸があったと伝えている。よってこの歌は、その公の行事の時に歌われたとみられる。「わが背子」は、「背子」が普通、女性が親しい男性を呼ぶ言葉として用いるところから、一般には、大海人皇子と解されるようである。とにかく、この歌（下三句）には、どこ

かしら莊重で、神秘で強く人を魅了するものがある。私は、この並々ならぬ厳かさから、呪的な儀礼歌ではなかったかと思う。齊藤茂吉氏は『万葉秀歌』の中で、この歌の下三句への執着心を述べているが、確かにこの歌には尋常ではない何かが存在する。これらのことをふまえ、伊藤博氏などは、この歌も斉明天皇の代作として歌ったもので、「わが背子」を、この年謀叛の疑いで自殺した有間皇子とみたてている。^{注12}また、この歌の上二句が故意としか思えないほど難訓であることは、この事件と何か関わりがあるのではないかととも考察している。一考に値する説であると思う。

次に、八番歌である。

後岡本宮御宇天皇代

額田王歌

熟田津に 船乗せむと 月待てば

潮もかなひぬ 今は漕ぎいでな

(卷一八)

右は、山上憶良大夫が類聚歌林に検すに、日く、「飛鳥岡本宮に天の下治めたまふ天皇の元年己丑、九年丁酉の十二月、己巳の朔の壬午、天皇・太后、伊予の湯の宮に幸す。後の岡本宮に天の下治めたまふ天皇の七年辛酉の春正月、丁酉の朔の壬寅、御船西つかたに征き、始めて海路に就く。庚戌、御船、伊予の熟田津の石湯の行宮に泊つ。天皇、昔日の猶し存れる物を御覧して、当時に忽ちに感愛の情を起こしたまふ。所以に因りて歌詠を製りて哀傷びたまふ」といふ。即ち、この歌は天皇の御歌なり。ただし、額田王の歌は別に四首あり。

この歌は、左注によると、斉明七年（六六一）百濟救援のため、天皇の率いる軍船が九州へ向かう途中、伊予の熟田津に停泊した際の歌である。作者については、左注にみるように、斉明御製とする説と、^{注13}額田王作とする説がある。^{注14}しかし、これも七番歌同様、伊藤博氏の「御言持歌人」、中西進氏の「詞人」という代作説で大方は解決する。

ところで、この歌の解釈は、熟田津で船出をしようと月の出を待っている、月も出、潮もちょうどよい具合になってきた。さあ、今こそ出発しようぞ。といったところであろう。古来から、この歌に詠みこまれた「月」と「潮」という自然については諸説が多い。一般には、月は満月、潮は満潮という設定でよみとろうとしている。しかし、これらは、この歌の統率者的な、力強い意欲性などからそれにふさわしい自然状況を設定しようとした誤読ではないかと思われる。現在では、実際の自然状況は満月ではなく、また、「潮もかなひぬ」は満潮ではなく潮の流れのことだろうという確な説^{注15}もでてきている。いずれにしても、この歌は、現実の自然状況をはるかに越えた、詩景としての「月」「潮」を想像させるところがすばらしいのではないか。この詩において「月」「潮」は、航海における実用物としてだけ存在するのではない。実用にして、実用をはるかに越えた自然の景色を我々が感ずることができるのは、やはり作者額田王の力量に他ならないのである。それにしてもこの歌は、意欲に満ちあふれ、軍団の士気を鼓舞するような歌いっぷりである。出航の好機を待っていた人々は、この気迫のこもった一声に、心を一つに融合させたことであろう。朗々とした響きと貫禄の漲る

この歌は、おそらく出航の場で額田王自身が口誦で発表したのではないかと考えられる。^{注9}そして、また、この歌には主語が存在しないという点で歌を共有のものとしてうけとる基盤の上にたつての歌であるとも理解できる。集団と個人にまだ分裂が始まっていない、古代の歌の特徴のあらわれであるといえるだろう。額田王は、集団の心を包みこんで、自分の気持ちとして歌うことのできる歌人であったのである。

さて、これまでの三首は、斉明朝（七番歌の年代は不明）における公の行事の場で詠まれた歌であった。今度は、天智朝での額田王の歌に移りたい。

天智六年（六六七）近江遷移の時に歌ったとされる十七、八番歌は次のとおりである。

額田王下^二近江国^一時作歌

味酒 三輪の山 青丹よし 奈良の山の

山のまに い隠るまで

道のくま い積るまでに

つばらにも 見つつ行かむを

しばしばも 見さけむ山を

心なく 雲の 隠さふべしや

反歌

三輪山を しかも隠すか 雲だにも

心あらなも 隠さふべしや

（巻一 十七、十八）
右二首の歌、山上憶良大夫の類聚歌林に日く、都を近江国に遷す

時に、三輪山を御覧す御歌そ。日本書紀に日く、六年丙寅の春三月辛酉の朔の己卯、都を近江に遷すといへり。

今までの歌同様、この歌も作者に異伝をもつ。「御歌」とあるところから、大海人皇子、天智天皇御製というのが一方の見方である。が、私は、やはりこの歌も、代作的性格の歌で、額田王作と考えてよいのではないかと思う。天皇御製とみる説は、一首を貫く力強い声調から、天皇の風格をもつ男歌だ、とするのであるが、確かに力強さは認めるにしても私は、この歌の怨みをこめた、未練たっぷりの口吻は、むしろ女性の歌という感じがする。

「味酒 三輪の山」、「味酒」は、三輪山をほめる枕詞である。三輪山は、古来から大和の国魂のこもる山として尊崇された山である。歌は、その聖なる三輪山に、丁重に呼びかける形で初まっている。「青丹よし 奈良の山の……見さけむ山を」大和から近江に行くのは奈良の山を越え、山城に出なければならなかった。作者達一行は、三輪山の麓をすぎ、北へ北へと歩んでいると考えられる。そして、その三輪山が、奈良の山々の間に隠れるまで道の限々が幾曲りも重なるまでも、しみじみと見て行きたいと、幾度も幾度もながめやりたいと、ふり返りふり返り進んでいった。作者は「山のまに」に対して「道のくま」、「い隠るまで」に対して「い積るまでに」、「つばらにも」に対して「しばしばも」、「見つつ行かむを」に対して「見さけむ山を」といづれも類似的語句を対置している。そして、たたみかけるように歌い、我々の心に迫ってきて徐徐に感情のヴォルテージを上げて行き、一気に「心なく雲の隠さふべしや」という句に思いの丈のすべてを集約させている。「心なく雲の隠さ

ふべしや」は、作者の嘆きとも、また、怒りともとれるような激越な感情のあらわれである。三輪山への愛惜の念が、作者の訴えが、ぐっと心に迫ってくるような歌である。

続く反歌も、「三輪山を　しかも隠すか　雲だにも　心あらなも　隠さふべしや」と、長歌の結句の部分を繰り返すように述べ、三輪山に対する愛惜の情をさらに強調している。

ところで、この歌は、「味酒」「三輪の山」「奈良の山の」「い隠るまで」とかなり字足らずの句が見えること、また、終わりの三句が五、三、七形式であることなどが、歌謡のもつ形式上の特色と非常に類似するものである。そして、これらの形式から受ける我々の印象というのは、決して流暢なものではない。けれども、この流暢ならざる歌謡に通ずる形式は身は近江の国に向かいながらも、心は「三輪の山（大和）」に引きつけられている作者の思いなすむ心を、まことに見事に表現し得ているといえないだろうか。作者は、この流暢ならざる形式の如く「三輪の山」をかえりみ、かえりみしながら近江へ行ったことであろう。ふり返りふり返り「三輪の山」と別れていったに違いない。

この歌について、清水克彦氏は「初期万葉の創造的世界」の中で次のように述べている。

「この歌は、一見対句らしき形式をとってはいるが、よくその意味を検討してみるといずれも対句とは言い得ないものである。読者は、リズムカルな対句を予想しながらその予想は裏切られてしまう。一方にリズムの予想がある為に、それを裏切る言語の配列や機能が、読者に与える印象はかえって強い。作者

は、読者にリズムを予想させながら、その予想を裏切ることによって、思いなすむ心を、かえって読者に伝え得たという事になる。すなわち、『三輪の山』に対する愛惜の情を強調する役目を果している表現形式の一つだったと思うのである。^{注10}」

と、氏は、この歌の対句的表現の効能を述べまた、反歌についても次のように加えている。

「歌謡に比して、初期万葉の作品は、反復の形式が少なくなる。それは、反復が新たな事柄を付加せず、内容を豊富にする為に役立たないからだ。ところが、この歌の反歌の場合は、内容、表現共に、長歌の末部の反復に近い。けれども、ここでの反復は、歌謡の場合のように、積極的な意味を持たない反復ではなく、「雲」という人力では如何ともなし難い障害物の為に、『三輪の山』に対する愛惜の情が歎きにまで高められた部分であり、いわば、この作品の主眼をなす部分である。まさに、一首の主眼部を強調する為に活用された技法としての反復である。^{注10}」

清水氏は、長歌では対句的形式、反歌では反復という技法が、いずれも作者の愛惜の情を強調する為に役立っている、と述べている。不定型な句の初まりが、ややぎこちなく、しかし、確実に我々の心に語りかけ、後半部分へとつないでいく。「山のまに　い隠るまで」「道の隈　い積るまでに」「つばらにも　見つ行かむを」「しばしばも　見さけむ山を」という二連の対句的形式には、驚くべき美しさがある。我々はこの歌から、心に、いや身体に響いてくる律動を感じることができる。西郷信綱氏のことばを借りれば「よ

く秩序づけられた舞踊の所作のように美しく、そして恋々たる心の波動をそっくり伝えた歌^{注⑨}なのである。

さて、この歌には、もう一つ、表現の上で重要な特徴がある。それは、歌全体が、自然にむかって語りかける調子で歌われているところである。斎藤茂吉氏のいう「自然の現象に、恰も生きた人間にむかって物いうごとき態度^{注⑩}」である。ここではまだ、自然と人間とが密接につながっている。言霊が生きており自然を二人称的にとらえうる、人間と雲とが行ききしていた時代の所産である。自然が単なる景としてのみ存在するのではなく、人間に語りかけ、はたらきかけうる時代の歌なのである。ここでは、擬人法などという意図は意識されず、文学臭さのようなものは感じられない。自然と人間とが、互いに象徴関係にあるような、自然と人間の融即性のみられる古代に特有の歌である。

最後に、この歌について、もう一点だけ触れておきたい。

谷馨氏は、額田王に巫女的側面を認め、この歌を、三輪山の神霊の崇りを鎮めるための呪歌であるとみた^{注⑪}。これに対し、中西進氏は「万葉歌には何ら神事の片鱗を示さない」とこの歌が神事歌であることを認めない姿勢をとった^{注⑫}。一方、橋本達雄氏は『万葉宮廷歌人の研究』の中で、別の見地からこの歌を論じている。卓見であると思われるのでここに紹介しておく。

あるものを「見る」ことによって、その霊力を体に感染させる呪術は、古来には広く例のあることである。橋本氏は、この土橋寛氏の「見ることのタマフリの意義^{注⑬}」の説を継承しながら次のように述べている。

「十七、八番歌は、三輪山が『王権の根源である天皇霊のこもる聖地であること』『天皇たる資格の確保、すなわち即位とも切り離したい関係のあった特殊な山であったこと』の歴史的事実をふまえ、三輪山を『見る』ことによって、その霊力（天皇霊）を身にふりつけて（タマフリという）天皇の位につく資格を獲得しながら遷移する呪歌である。」^{注⑭}

と述べ、また「この歌は、長歌の結びに、五、三、七の韻律の調子をもつが、これは、初期万葉長歌特有の形で、呪的な力強さを表現している。反歌も、長歌の中心部分を反復した形で、呪的效果を一層発揮させる働きをとっている。」^{注⑮}

と、この歌が呪歌であることを強調した。

しかし、これら橋本氏の説には重大な難点がある。それは「見る」ことによりタマフリの呪術効果があげられるべき三輪山が、ここでは雲に隠れて見えない状態にあることだ。この点については、橋本氏は「儀礼の当日、折あしく雲に隠れた三輪山を対象とした故、これを、どこまでも見たいと切なる願望を手向けることで、呪的な意図が十分に遂げられている」とかわしている^{注⑯}。そして、この歌は制作の目的は、タマフリの儀礼に際してのものであったが、三輪山をひたすらみたいと願う惜別の情が強く表現されていることから、この二つの要素の混融の状態に、型通りの呪術的儀礼歌が、抒情詩的、文芸的な儀礼歌へと転進していく様相をみている。また「この歌は、呪術という原始的由来をもち、それを制作の基盤とはしているが、その表現は、極めて文芸的で抒情にあふれている。後

ろ髪ひかれるような、恋の心にも似た、まつわりつくような情緒が流れている^{注2}」とも述べ、この呪性と抒情性との調和の中に、額田王の歌を特徴づけている。この歌に、一方で呪性、一方で抒情性をみる橋本氏の着眼は非常に鋭い。そしてまた、この歌を「一首の由来と淵源は呪術的にして古く、制作の方法、意識は、抒情詩的、文芸的に新しい^{注3}」とは、全く適切な表現であると思われる。

さて、これまでの歌は、左注に異伝をもつため、額田王に代弁的性格を認めて解釈をしてきた。

次からは、額田王個人の歌として残っているものについて述べたい。

近江朝を築いた天智天皇は開明主義者であった。「からひと」とまで仇名されたらしい彼は、あらゆる面で「中国」を模倣し、吸収していき、もちろんそれは、文学の上でも例外ではなかった。そして、額田王もまた、この活気あふれる近江朝で、今までとは違った新たな極面を発揮し、歌人「額田王」として、存分に活躍することになる。

(二) 宴興性

天皇遊^三鵜蒲生野一時額田王作歌

茜さす 紫野行き 標野行き

野守は見ずや 君が袖振る

皇太子答御歌

紫の にはへる妹を 憎くあらば

人妻ゆゑに あれ恋ひめやも

紀に曰く「天皇七年丁卯、夏五月五日蒲生野に縦獵す。時に、大皇弟、諸王、内臣、また群臣、皆悉従う」といふ。

この歌は、万葉集卷一の「雑歌」に収められている。左注によれば、歌は、天智七年（六六八）近江の蒲生野の遊獵の際に歌われた。「遊獵」とは、五月五日に行われる慣習だった葉狩のことで、男は鹿の鹿茸（袋角）女は薬草を採る。この日、皇太弟大海人皇子をはじめ、諸皇族、群臣達は、官位に応じた華やかな服装でこの宮廷の儀式に加わったらしい。狩獵が終われば、盛んな宴が催される。そして、この歌は、その宴席で歌われた贈答歌であった。内容そのものは、人目を忍ぶ恋の歌であるが、それが披露されたのは衆人環境の場であったのだ。

当時の額田王の年齢については、諸説様々であるが、若く見積もっても三十歳前後、大凡は、四十歳前後には達していたと思われる。古代におけるこの年齢は、もはや、初老といってもいいすぎではなからう。その女性が歌った歌にしては、この歌は、あまりにもみずみずしく、情熱的でありすぎはしないだろうか。もちろん、恋に年齢など関係はないし、初老の域に達した女性が、感性豊かな歌を歌っていけない法はない。しかしこの後、大海人皇子の返した「紫のにはへる妹」を正面にうけとるならば、さだすぎた女性に向かつていうことばにしては、少々度がすぎてはいないだろうか。ここには、歌垣^{注4}（民謡）の伝統をひく男女のかけあいの、からかいの要素が感じられる。先に、私は、この歌は「雑歌」の部分に収められていると述べた。何故、これほどの歌が「相聞」の扱いをうけて

いないのか、ということを考えてみると、歌は、公式の行事の際の余興のもので、私的な恋愛歌とは程遠いものではなからうか。

ところで、この歌の上の句「茜さす紫野行き標野行き」は、一体誰が主語なのだろう。

古来から、この点については「行く」のは「野守」であるという説と「君」であるという説に分かれている。澤瀉氏は、紫草が広がる野原を行き来するのは野守であるとみるのであるが、それでは、作者の目は常に野守を追っていることになり、この歌の価値は下落したものになりはしないだろうか。やはり、一般には、歌の最も中心的な存在である君に目を向けて、野原を闊歩するのは君であるほうがごく自然であるように思われる。しかし私は、この上の句の主語を「君」として考える時、何かしっくりとおさまりきれない感じにつきまとわれる。一体、我々は「茜さす紫野行き標野行き」という上の句を吟じる時にどういった印象をうけるだろうか。我々が感じ得る原野の空間は、広く広く果てしないものではなからうか。そして、二度続けられた「行く」という動作の活動的なイメージ、移動的感覚は、すでに、下の句に登場する「君」だけに主語を限定してしまうには、あまりにも惜しい感じがする。つまり、この上の句はその日、その場に居あわせた人すべての体験の事実、すなわち、この「行く」の主語は、その日、その場に居合わせた人すべてなのではなからうか。この点については、稲岡耕二氏が「狩猟後の宴席で額田王がこの歌を口誦披露したとすれば、聴く人々すべてが野を行き来した一日の遊びを相起しつつこの句を享受するわけで、第四

句、第五句から倒逆的に『行き』の主語を考えるような、記載文学的な理解はこの歌に即さないと思う。歌い手の『吾』を含めた集団が『行き』の主語となるのである^{注②}と述べているのに全くの同感である。この句を彼女が歌えば、一人一人がこの日一日の蒲生野での遊猟を思い出すことができたはずである。人々は、この歌を共感をもってうけとめられたはずである。つまり、この歌は、古代の共同体の共通の理解の上に成り立っている。そして、この彼女の主語を限定しないままで歌いあげる特徴に、我々は古代の口誦の文芸の特徴をみることができる。我々は、この歌を文字面で考えてはいけない。この歌は、ここにいる共同体の一人となり、吟うことではじめて価値のわかる歌なのである。「茜さす紫野行き標野行き」と高らかに朗々と吟い初め、そして、少し間をおいて「野守は見ずや」に続ける。ここでは、やや詰問するように、しかし、たつぷりと媚態をこめて訴える。そして、高ぶる心を抑えきれないように、ありったけの情感をこめて「君が袖ふる」と吟いおさめる。感情をこめて、声に出して吟うことではじめて、我々はこの歌を享受したといえるのではなからうか。

さて、では、上三句の主語を「集団」と認めるならば、この歌における「野守」と「君」は一体どんな役割を果たしているのだろうか。

「野守」については、天智天皇説、或いは諸臣説など様々であるが、私はここで「野守」に特定の人を定める必要はないと思う。「野守」は「野守」であって、それ以外の何者でもない。それよりも問題は、次の「君」であろう。王に愛情をこめて袖をふった男性と

は、一体誰であったのか。これはもう間違いなく、大海人皇子と解するのが一般論であろう。そして、それは、次なる反歌をもって決定的といえそうである。しかし、ここでも、上三句の主語を「集団」と解した私は、この「君」もやはり、限定しえない人とみる。

この歌は、行幸の集宴の場で歌われた、天智天皇以下宮延男女の集う宴席で、本日の狩猟を祝う場で歌われた。そういう公の場で、全く私的な恋歌を歌うのは、あまりに思慮がなく、また、ふさわしくないといえるだろう。この歌は「実用」の恋歌とは全く無縁の歌ではなかったのか。その日、その場に居合わせた人々が共感をもってうけとめられる、みんなの歌ではなかったか。だから、ここでの「君」は、具体的なかなる人物をも指してはいない。「君」とは単数形にして、そこに居合わせた男性群全員をさす複数形の意味あいをもつのである。特定の人をさすことなく、居合わせた男性全員に向けて発せられた「君」なのである。そして、この呼びかけに応じた人が、たまたま大海人皇子だった、というのが真相ではなからうか。ここで、大海人皇子は「紫のにはへる妹」と返している。四十歳前後の、初老の女性に向けて発せられたこの言葉は、満座あげての笑いを誘ったことであろう。ここには、歌垣（民謡）のかけあいの伝統をひくユーモアがある。人々は、大いに楽しみ、二人に喝采をあげせかけたことであろう。そしてかつて、この二人が恋人同士だったということは、歌に絶妙の味つけを加え、その日の人々の興をそそらずにはいられなかったことだろう。ここにも我々は、額田王という歌人の特徴をみることができるのではないか。彼女は、^{注33} とういった宴の場で、人々を楽しませるために歌う「遊宴の花」的

な存在であったのではなからうか。つまり、この歌は、かつての私を陶醉させた、切迫した恋歌などではなく、この場にふさわしく作られた恋の、計算された歌なのである。だから、実際には、王に袖を振る男性が誰であるか、いや、そんな男性は存在しなくても問題はないのである。なぜなら、この歌は、フィクションの、虚構の恋歌であるからだ。青木生子氏のいう「見せ場を心得た派手な、みやびのうそ」^{注34}の歌なのである。西郷信綱氏は、この歌に「平安朝の色好みに通ずる社交的演技の分子」^{注35}をみ、賀茂真淵は、この歌における額田王を「風流人」といった。額田王は、生活に密着した歌しかつくれぬ素人とは違う。実験からしか歌えぬ歌人とは違う。彼女は、プロの歌人であったのだ。古代人の歌は、常に、純朴素朴であると解するのは大きな間違いであろう。赤裸裸な気持ちしか歌えぬと、歌を真情吐露とだけ読み解くのは、全く愚劣極まりない。そして、私は、私自身のこの認識のあやまちを、この歌によって痛切に感じさせられる。

いずれにしても、この歌は、その日その場にいた集団の共通感情を歌ったものであったのだろう。しかし、ここでもやはり、王は、集団の気持ちとして歌いながらも、一方で、個人の抒情をも歌っている。民謡のかけあいの伝統を引きながらも、それに埋没させてはしまえない、作者額田王のみずみずしい個性があふれていることを我々は否定できない。ここでも、我々は、新しい、個人の抒情詩の若い息吹きを感じることができる。

事実を背景に、この歌が存在しなくても、三角関係のヒロインの歌ではないにしても、依然としてこの歌は美しい。「紫野行き標野

行き」と繰り返す音律の美も、一首全体の流麗な調べも、我々を十分に酔わせてくれる。「茜」も「紫野」も、草よりもむしろ美しい色の印象を我々に与え、鮮やかな絵画をみているようである。やはり、この歌は、感覚的で甘美な女性の恋の歌である。だから、私は、後世の我々が、この歌をいかなる風に解しても、それはそれで構わないと思う。この歌はもう作歌事情や、作者の手を離れて一人立ちしてしまった文学作品なのであるから。そして、私は、味わえば味わうほど奥深く、その時代と個性とによって、さまざまな理解と共感を与え続けるこの歌に、本物の豊かな文芸の姿をみるような思いがする。

最後に、もう一つだけ加えておきたい。

この歌は、特定の人へ向けて歌われた歌ではなかった。しかし、応えた人は、かつて、子までなした大海人皇子であった。そこには人間額田王の、深い深い悲しみが潜んではいないだろうか…。一抹の疑問を残して、次の歌に移りたい。

天皇詔_ニ内大臣藤原朝臣_ニ競憐_ニ春山萬花之艶、秋山千葉之彩_一
時、額田王以_レ歌判之歌

冬こもり 春さりくれば

鳴かざりし 鳥も来鳴きぬ

咲かざりし 花も咲けれど

山を茂み 入りてもとらず

草深み とりてもみず

秋山の 木の葉を見ては

黄葉をば とりてそしのふ

青きをば おきてそ歎く
そし恨めし 秋山そ吾は

(巻一 十六)

近江朝は、漢文学の隆盛をみた時期であった。『懷風藻』の序文には、「旋文学の土を招き時に置醴の遊を開きたまふ。此の際に当りて宸翰文を垂らし、賢臣頌を献る。雕章麗筆、唯に百篇のみに非ず」と書かれてある。他国の詩をへ読むことや、それに模して詩をへつくることを通して得た文学の意識は、今までの口誦の歌の歴史にはなかった新しい言葉の世界を人々に印象づけていった。そしてその新しい文学の意識は、徐徐に、やまと歌の発想や表現に浸透していく。そういう海彼の文学の影響は、額田王のこの歌にも顕著にあらわれている。

一首は、題詞によってわかるように、天皇が鎌足に詔して、春山と秋山の美の優劣を問うた時、額田王が歌をもって判定したものである。春秋の美をとりあげ、その優劣を語ったものは、我が国では、これが初めてである。この発想は、自然発生的なものというよりは近江朝の積極的な中国文化摂取の中から生まれてきたものであったらしい。^{注38} 谷馨氏が「春山萬花之艶、秋山千葉之彩」を文字通り漢詩の出題句であったと考えられているように、これは、おそらく詩宴で、多くの漢詩とともに詠まれた歌であったのだらう。わざわざ「額田王以歌」と断つてあるのも、漢詩に対する意において用いたと考えられそうである。^{注39} 王は、天智天皇主催の詩宴で、歌を以て判る栄を担った。この歌は、春秋の愛好を、王自身の判断のもとで自由に発表したという性格の応詔歌である。

まず、私は、この歌を三段に分け、額田王の心情のあり方を考えてみた。

第一段

冬こもり 春さりくれば

鳴かざりし 鳥も来鳴きぬ

咲かざりし 花も咲けれど

山を茂み 入りてもとらず

草深み とりてもみず

ここでは、「春」についての心情を述べている。「冬こもり 春さりくれば」と、王はまず長い冬から解放されて、明るい春が来た様子を我々に連想させる。これに乗り「鳴かざりし 鳥も来鳴きぬ 咲かざりし 花も咲けれど」と、生氣に満ちてくる春のすばらしさを歌いあげる。と、今度は「山を茂み 入りてもとらず 草深み とりてもみず」と春の否定面を歌い始める。ここで王は、春山の草が茂り、中に入って花の手折れぬことを嘆いている。古代には、賞美の行為、風流の行為がいとしく思われる枝を手折り取ったり、かざしたりすることによって完結する、という考えがあった。^{注⑨}だから、折り取る行為ができないものは価値が下がり、また、非常に無念なことでもあった。王は、春のこの難点を歌いながら、しかし、全面的に春を否定するということでもなく、心情のゆらぎと迷いを残しつつ秋へと移る。

第二段

秋山の 木の葉を見ては

黄葉をば とりてそしのふ

青きをば おきてそ歎く

そこし恨めし

ここでは、まず、春山に対して秋山が、色づいた葉を手折り取って賞でることのできる喜びを歌う。しかし、すぐに、まだ色づかぬ青い葉は、そのままに置かねばならないことを嘆き、秋の否定面を打ち出す。「そこし恨めし」とは、かなり強烈な否定である。春にはこのような言葉は使わず、秋にのみ、はっきりとした難点を示す。

第三段

秋山そ吾は

第二段と第三段の間には、やや間があったと思われる。しかし「そこし恨めし」と嘆いたあと「秋山そ吾は」と歌いおさめる王の心情を、いかに説明すべきであろうか。これは全く理屈では説明のつかぬ、非論理的な結末といえる。春と秋との心情のゆらぎと迷いが微妙に展開されてゆき、徐々に気持ちをせりあげながら、まるで突然ともいえるように「秋山そ吾は」と判決を下す。次の瞬間「春山そ吾は」と歌い収めてしまっても何の不思議はない。いや、むしろ、そのほうが論理的であるとさえいえる。しかし、この歌は、そういういった合理的常識的思考の筋道を乗り越えたところにある。心情的好悪を、あれこれと、一応論理の筋道にのせて進めてはきたものの何とか結論を出さねばならぬところに追いこまれ、ゆきづまったあげく、論理を放棄した生の感情語が放出してしまった、というのがこの歌ではなからうか。犬養孝氏は、この歌の結末を『取りてそしのふ』利点の上に、秋に軍配が上がった、などという論理的必然

ではなく、心情展開上の微妙な心理的必然である。」と述べ、「『秋山そ吾は』は、迷いの心情の究極的爆発である。」^{注④}と説かれているのに、私は賛意を示したい。

さて、この歌も、今までの歌同様に、天皇初め諸廷臣の集う席上で歌われた。春か秋かと決着のつかぬまま宴は進み、最後に王が、歌で判定を下す。ここには、多数の聴き手の期待を一身に背負った王の姿が想像できる。やはり、この歌も、その場に居合わせた一人として、春が良い、あるいは、秋が良いと漢詩を作った一人として聴くことではじめて価値のわかる歌ではなからうか。王は「春」「秋」をそれぞれ支持する人々の気持ちをふまえて実に見事に歌っている。先程は、この歌における個人の心情のあり方について述べてみたが、今度は、聴き手の側に立ってこの歌を味わってみたい。

「冬こもり」から始まって「鳥も来鳴きぬ」に至るまでは、春側の心はときめく。「咲かざりし花も咲けれ」あたりまではよいのであるが、次の逆接「ど」によって、春側に思わず憂色が見えはじめ、春側はおやと思う。一転して待っていた秋側は、どうなることかと聴き耳をたてる。「山を茂み」から「とりてもみず」までに、春側がよいよ憂色につつまれるのに対し、秋側には喜色が見えはじめ、秋側は期待をこめて事の成り行きを待つ。「秋山の」から「とりてそしのふ」までは、秋側は小踊りをし続け、次なる結末に期待をかける。一方、春側は、最初の喜色も消え去り、落胆し続けたままである。ところが、次には「青きをばおきてそ歎く」と秋側に陰が見え始めそれは次の「そこし恨めし」で決定的となる。秋側はがっかりし、一方春側は、待ってましたとばかり、喜色満面、喜びに

はずむ。春側秋側、ともに固唾を呑み、緊張につつまれた一瞬の間。意外にも発せられた結論は「秋山そ吾は」で、再び春側と秋側の立場は逆転する。

最後の最後まで、緊張をゆるめる隙をあたえず、我々を釘づけにするこの歌いぶりは、全く見事という他はない。我々は、王の一言一言に一喜一憂し、翻弄され通しである。春側、秋側共に、彼女にやんやの喝采をあびせかけたことであろう。彼女はここでも、場を心得た「遊宴の花」であった。微妙な心情のゆらぎも、随所にみられる情感のこまやかさも、非常に艶美で女性的である。二〇番歌「茜さす」の歌にも通ずる「風流人」の姿が、ここでも感じられる次第である。

ところで、先述の「三輪山歌」といい、この歌といい、王の長歌には、対句的表現技法が多く使われている。我々は、記紀の長歌謡の〈反覆（繰返し）〉から、万葉集の長歌の〈対句〉へと至る過程を王の長歌によってみることができる。「三輪山歌」における「山のまに い隠るまで 道の隈 い積るまでに」「つばらにも 見つ行かむを しばしばも 見放けむ山を」は、非常に秩序だてられた言葉の羅列^{注⑤}ではあるが、これは〈繰返し〉か〈対句〉か、判断は微妙であろう。しかし、明らかに、人麻呂以後の歌のような整然とした〈対句〉ではなく、むしろ、記紀歌謡の繰返しや言い換えに近いと言わなければならない。そしてこれは、春秋競憐の歌においても同じことといえる。鳥と花を挙げ、一見〈対句〉で始まったこの歌は、その後は、花を手折れることが出来ないことをのみ〈繰返し〉表現となっている。「山を茂み入りてもとらず」に対して「草深みとりて

もみず」。「黄葉をばとりてそしのふ」に対しては「青きをばおきてそ歎く」確かに、対句的ではあるが、これは、いわゆる口誦のレベルをぬけきらぬもので、記載レベルの対句からみれば、まことに不完全極まりない。額田王は、この歌を、考えながら即興的に詠んでいったのであって、彼女の歌から文字の意識を感じることはできない。漢文学の隆昌を見たとはいえ、文学の世界には、まだまだ実用的なレベルでの文字使用は認められない。中国詩の影響をうけ「記紀歌謡的へ繰返し」から「対句」へと展開をみせはじめてはい。舶来の発想が、やまと歌に積極的にとり入れられはじめてはい。しかし、それらは、口誦の歌に影響をおよぼしはしたものの、まだまだ、その先の記載レベル、文字の使用にまでは到らなかった。中国の文学の意識をとり入れながら、口誦の歌で即興的に誦された、というのが近江朝の歌の在り方であったのだろう。そして、それは、同時代に作られたと思われる、この歌にも同じことがいえる。

額田王思近江天皇二作歌一首

君待つと 吾が恋ひをれば わがやどの

簾動かし 秋の風吹く

(巻四 四八八)

天智天皇を思つて作られたとされるこの歌は、王の歌の中では極めて王朝風に優美である。歌は、独自の詠嘆の濃い姿をとっており王のはじめての私的な真実の恋歌を思わせる。しかし、この歌もまた、漢詩世界との接触、影響によって生まれたであろうことは容易に想像できる。

土居光知氏は「清風惟簾ヲ動カシ、晨月幽房ヲ照ラス。佳人遐遠ニ処リ、蘭室ニ容光無シ(玉台新詠卷第二、張華、情詩^{注④})」などから暗示をうけたのではないかとし、また小島憲之氏は「夜相思フ。風ノ窓ヲ咲キテ簾動ク、コレ歎シキ所ノ来レルヲ(清商曲辞、呉声歌華山畿)」などを挙げ「これらがその源泉とは断定しないが、王の歌の幽艶な歌境は六朝詩の影響を受けて成ったものではないか」と言われている。^{注④}これは、近江宮廷文化の空気を思いあわせて考えれば、大方に首肯できるものがある。熱烈な恋情などというものではないが、中年の女性らしいしつとりと整った歌である。いとしい男性を、しおらしく可憐に待つ姿が、柔らかく、優しく歌われている。そして、この歌もまた、女性の恋の思いを、宮廷風に表現した創作歌であり、事実とは無縁の歌ではなかったか。この歌には、次に鏡王女なる人が「風をだに 恋ふるはとし風をだに 来むとしたりば 何か嘆かむ」と和している。土居光知氏は、二首の歌を「両王女が漢詩を和歌にする技を競つてゐるように感ぜられる」といわれているが、氏の説のように、この両歌に、漢詩文の世界を和歌に消化、吸収しているみやび女達の姿をみてもよいのではなからうか。実用の恋歌ではなく女性の恋情を最も美しく文芸歌にした、歌人、額田王の姿がこの歌にも感じられる。

近江朝における額田王の歌は、斉明朝の呪的で莊重な儀礼歌に比べ、華やかでみやびである。天智天皇の積極的中国文化摂取の風潮の中、歌人、額田王は一気に花開き絶頂期を迎える。そして、その時の人、天智天皇の崩御と共に、王もまた、徐徐に時代から忘れ去られる人となっていく。

(三) 挽歌

遷移からわずか四年、天智天皇は、その波瀾に富んだ人生に幕を閉じる。この崩御に際して、後宮女性達五人により、九首の挽歌が捧げられた。その中には、額田王も、短歌一首と長歌一首をとどめている。

天皇大殯之時歌二首

かからむと かねて知りせば 大御舟

泊てし泊まりに 標結はましを

(卷二 一五二)

従_二山科御陵_一退散之時額田王作歌一首

やすみしし わご大君の

かしこきや 御陵仕ふる

山科の 鏡の山に

夜はも 夜のことごと

昼はも 日のことごと

ねのみを 泣きつつありてや

もしきの 大宮人は

行き別れなむ

(卷二 一五五)

短歌の題詞の「大殯」のアラキは、死者を葬る以前、その死体を安置している所、またはその期間をあらわすことばであり、そこでは、蘇生を願って魂ごいのため歌舞や奏楽が行われた。^{注46} オホアラキとは、オホは尊称で、とくに天皇や皇族の殯宮をいう。

歌は、こうなるだろうと前から分かっているのだったら、天皇のお乗りになっていた舟の泊った港にシメを結って、大御舟をとどめて、天皇が天路へ旅立たれないようにするのだったのに、といった意であろうか。反実仮想の表現に托して、亡き天皇をしのぶというのは新しい形であるが、この歌は何か通り一遍で、迫るものが感じられない。あらわな情感を抑えた婉曲的な表現は、今までの彼女の歌にみる豊かな抒情性がなく、^{注47}土屋文明氏のいわれるように、どこかしらよそよそしい感じがする。しかし、この「よそよそしい態度」で歌われたこの歌は、王が個人の立場だけで天皇の死を嘆くのではなく、公の儀礼を意識して奉った作だったからではなかったか。それは、次なる長歌においても同じことがいえる。歌は、御陵における一定期間の奉仕を終り、大宮人たちが、それぞれの哀しみを胸に秘めて退散してゆこうとする様を描き上げている。王は、自身も含めた、大宮人一般の心情を広い立場で歌い上げていて、全く個人の立場だけでこの歌を歌ってはいない。ここに、我々はまた、歌人、額田王の到達した新たな極面をみることができるのではないか。斉明朝時、彼女は、天皇や皇子になりかわって歌う代作歌人として出発した。近江朝では宮廷の才女として、華やかでみやびな女歌を歌った。そして、その近江朝が終わろうとしている今、大宮人一般を代表し、公的客観的挽歌を作りあげた。王はこの、最後の新しい作家立場をうちたてたところで、公の場から全く姿を消すことになる。古代史最大の戦乱、壬申の乱の後、近江朝は滅亡し、天武朝、そして持統朝へと時代は移る。この持統朝に、完全に過去の人となった額田王は、今までとはまた趣きの違った歌を二首残し

ている。

額田王奉^レ和歌一首 從^ニ倭京^一進入

古に 恋ふらむ鳥は 霍公鳥

けだしや鳴きし わが念へる如

(卷二 一一二)

從^ニ吉野^一折^ニ取羅生松柯^一遣時

額田王奉入歌一首

み吉野の 玉松が枝は はしきかも

君が御言を 持ちて通はく

(卷二 一一三)

前歌は、弓削皇子の「古に 恋ふる鳥かも弓絃葉の 御井の上より 鳴きわたりゆく」に応えた歌で、後歌もまた、弓削皇子に送ったとされる歌である。二世代も違うような若い皇子、それも天武天皇の御子である弓削皇子に送った両歌は、綽々として余裕の感じられる歌である。昔を回顧し、懐かしんでいるようではあるが、何かここには、それを楽しんでいっているような、ゆったりとした落着きを感じられる。自然に艶がにじみ出るように、老いてなおきりと光る歌人の姿が目につく。今までの歌が、すべて、何らかの形で公にかかわる性格をもっていたのに対し、この両歌は私的な世界に属するものである。恋情にも似た豊かな情愛を表現し、私的でありつつ、しかし、それに埋没してしまわない、それを越える歌人的資質を証している歌ではなからうか。ここでも私は、彼女が私的経験の範囲内ではか歌えぬ歌人ではなく、専門的なプロの歌人であったことを確信する。

三、結

省りみれば、額田王とは、短い作歌人生の中で、何と多くのプロセスを経たことであらうか。

斉明朝時、彼女は、天皇の代作歌人として出発した。古代的発想に基づく、荘重で力強い呪歌は、意欲に満ちあふれ、人々の心を融合した。歌がまだ、集団の共有物であったこの時代に、彼女は、集団の共通感情を朗々と歌いあげた。しかし、同時にまた、彼女は、集団に埋没してしまわない自らのみずみずしい抒情をも歌った。代作歌人でありながらも王の歌には、質の高い詩性があふれ、個人の作風で歌われていることを否定できない。

近江朝では、代作歌人ではなく、個人名で歌い始めるとともに、王の歌の質も変換していく。個の歌人としての自覚意識が、彼女の歌を個人的文芸歌へと発展させていった。天智朝の開明的、唐風謳歌の思潮のもとで、彼女の歌も原始性をふり払いつつ、徐々に重たい呪歌から、感情豊かな女歌へと変わっていく。海彼の文学は、やまと歌に大いなる影響を及ぼした。天智朝の隆盛とともに、彼女もまた、和歌に、大陸風みやびな世界をとり入れ、遊宴の花の存在をかためていく。そして近江朝の崩壊にあたり、彼女は、天皇の代弁ではなく、衆を代表して歌う立場にたち作歌活動を終える。

王は、歌が集団の共有物である歌謡から、個人のものとして享受され、個人の抒情を歌う和歌へと変換していく時期に生きた。彼女の歌は、その過渡期らしく、両特徴をふくみ、古いものから解き放たれ、徐々に個人の文芸へと進んでいった。彼女の歌は、ほとんど

が「公」にかかわりながらも、しかし、すべて「個」として創造されている歌である。万葉の女性達の歌のほとんどが、私的経験範囲をでない恋歌であるのに対し、王はあくまで「私」を越えた専門的態度で歌を歌った。生活的、実用的な伝統の恋歌からぬけ出、多分に文芸的虚構の要素をおびた新たなみやびな女歌は、現在もなお色あせることなく美しい。

歌が、公のものから、個人のもので歩き始めるとともに、歌人もまた「孤」の道へと歩んでいったのかもしれない。思えば、額田王は、自由奔放で恋多き女性のイメージさえもたれがちであるが、それらはすべて、彼女の歌のなせる業ではないのだろうか。激動の古代史を自ら体験して生きた彼女の人生は、決して平穏なものではなかっただろう。晩年は、時代に忘れ去られた人となり、ぼつりと歌を二首残すのみである。しかし、持統朝に置き忘れたように残る歌にみる王は、老いてますます輝かしい光を放っている。彼女は、やはり、妖艶で甘美な万葉初の抒情歌人であった。みずみずしい抒情のほとぼしり、それは何と若々しく新鮮であることか。一三〇〇年を隔てた今なお、彼女の歌は、我々の心に響いてやまないものである。

注及び参考文献

- ① 稲岡耕二編『万葉集必携』による。
② 注①に同じ。

- ③ 谷馨『額田姫王』
④ 伊藤博『万葉集全注 第一巻』
⑤ 橋本達雄「初期万葉と額田王」(『万葉宮廷歌人の研究』)
⑥ 澤潟久孝『万葉集注釈』
⑦ 注④に同じ。
⑧ 注④に同じ。
⑨ 中西進「額田王論」(『万葉集比較文学的研究』)
⑩ 伊藤博『万葉集の歌人と作品 上』
⑪ 青木生子「額田王」(『万葉集講座 巻五』)
⑫ 注④に同じ。
⑬ 注⑥に同じ。
⑭ 注④に同じ。
⑮ 『月・潮・風―『万葉集』巻第一、八番―』(『文学』五六の六一九八八年六月)
⑯ 注⑮に同じ。
⑰ 清水克彦「初期万葉の創造的世界」(『万葉論集』)
⑱ 注⑰に同じ。
⑲ 西郷信綱「額田王(ⅠⅡ)」(『万葉私記』)
⑳ 齊藤茂吉『万葉秀歌 上』
㉑ 注⑱に同じ。
㉒ 注⑨に同じ。
㉓ 土橋寛「『見る』ことのタマフリの意義」(『万葉第三九号』)
㉔ 注⑤に同じ。
㉕ 注⑤に同じ。

- ②6 注⑤に同じ。
- ②7 注⑤に同じ。
- ②8 注⑤に同じ。
- ②9 池田弥三郎・山本健吉『万葉百歌』
- ③0 注⑥に同じ。
- ③1 注④に同じ。
- ③2 稲岡耕二『万葉集』
- ③3 注④に同じ。
- ③4 注⑪に同じ。
- ③5 注⑱に同じ。
- ③6 注⑤に同じ。
- ③7 注③に同じ。
- ③8 注③に同じ。
- ③9 注⑩に同じ。
- ④0 犬養孝「秋山われは」(『万葉の風土』)
- ④1 注④に同じ。
- ④2 注①に同じ。
- ④3 土居光知『古代伝説と文学』
- ④4 小島憲之『上代日本文学与中国文学 中』
- ④5 注④3に同じ。
- ④6 注④に同じ。
- ④7 土屋文明『万葉集私注』

その他の参考文献

青木生子「額田王と志賀のみやこ」(『万葉集の時代と文化』)

稲岡耕二・伊藤博編『万葉集を学ぶ 第一集』

大岡信『古典を読む 万葉集』

折口信夫「額田女王」(『折口信夫全集 第九卷』)

田辺幸雄「額田王」(『初期万葉の世界』)

直木孝次郎『夜の船出』

(ふくたに めぐみ・一九九〇年卒)